

從侍奉者到保護者

——陶俑演變及唐三彩天王的佛教淵源

／張錯

前言：

陶俑演變在文化層面而言，隱含著人類進化史內神話與宗教相互影響。中國自秦漢以來，隨著國勢富強、經濟穩定、政治精明與兵力發展，造成大一統局面，文化藝術隨亦輝煌燦爛。陶瓷方面工藝技術演變燒製成功，無論低溫釉的生活用陶或建築用陶，到墓葬用的陶俑群塑，都顯示出一種繼往開來的民間文化特徵。其中尤以厚葬風氣需求，陶俑形象舉凡數變，大放異采。及自漢到唐，陶俑不但間接顯示出社會演進，更在人文思想上，牽涉到從器物具象崇拜進展入抽象宗教哲學。本文分別從文化藝術、哲學、神話與宗教等角度探討秦漢到唐代三彩陶俑演變與它們在社會中所扮演的文化角色及功能。

(一) 陶俑在神話與宗教的涵義

近代文化哲學家卡西勒在《人論》(An Essay on Man)一書中開章明義，對西方「人」的定義探索，有非常精闢說明。他引章據典，指出「自我認知」(self-knowledge)乃是哲學探索最高目標的共識。這種內省認知，其實就是進一步的「自我認定」(self-realization)。(註一)

西方哲學家從最早的希臘羅馬時期一直到中世紀猶太基督時期出現之前，無不指向一種存在求知——我是誰？我為何而存？這種求索過程尤以「前蘇格拉底期」(Pre-Socrates)的米利都學派(Milesian School)對人在物質世界的認知最為顯著。譬如，泰勒斯(Thales)認為萬物

均由水做成，赫拉克利特(Heraclitus)認為火是根本實質，萬物像火燄一樣，是由別種東西的死亡而誕生。這種論調，和《莊子》薪盡火傳的物變，十分相似。(註一)

但是到了蘇格拉底、柏拉圖與亞里士多德的希臘三哲，人的認知才從物理世界進入主觀的「人」的感覺世界。蘇格拉底最有一段故事，從柏拉圖《對話錄》可讀到。有天，蘇氏和他的學生斐德若(Phaedrus)在雅典城門外散步，看到美麗風景，不禁歡喜讚嘆。斐德若忍不住打斷他說，老師，你難道從未出過城嗎？蘇格拉底回答說，「的確如此，老弟，我希望你聽我解釋後會諒解。我是一個喜歡知識的人，而我的老師是城裡的人，而非城外草木」。(註二)

蘇氏說得很清楚。要了解人，不能只從客觀物理現象，而必須從人的主觀感覺與學習，也就是「知識」根源(也讓人聯想起後來《舊約聖經》中「知識之樹」及「生命之樹」，而人之所以為人，乃是選擇了前者的禁果)，才能認知宇宙及存在本體。這種「有我」觀，奠定了西方文化以我為主體的辯證方法，是柏拉圖在《共和國》內強調人與人對話方式。(註四)他的學生亞里士多德說得更清楚，他說：求知是人類本能，我們的感覺已足夠說明這一點，尤其是視覺。這種強調人本位的眼耳鼻舌身意識覺，和東方的天人合一，或物我相忘的美學，

大異其趣。(註五)

以上的西方哲理重述，主要帶出卡西勒所謂「人自我認知的迫切焦慮」(The crisis of man's knowledge of himself)。我並未把 crisis 譯作危機，是因為我覺得從史觀而言，這種自我認知，並非一種特限時空的危機時刻(critical moment)。它是經常存在於於人的意識、潛意識、或集體意識裡，中外皆然。在宗教主宰人的信仰之前，這種對自我認知的迫切焦慮，是許多遠古神話誕生的動力。

我們甚至可以說，神話或儀式崇拜(rites and rituals)，來自人認知過程的實際要求，帶來安全慰藉，克服恐懼，並非妄言妄信。西周初，周公制定禮樂，把禮提昇到治國綱領與社會規範，到了春秋戰國，禮崩樂壞，孔子與儒



東漢 彩繪陶倉樓 1972年河南焦作市出土
河南省博物院藏



東漢 歌舞雜伎陶俑 山東濟南無影山出土

者以降重新制定儀禮，包括喪、祭之禮。後來《禮記》構成四十九篇章，即包括〈喪服〉十一篇、〈祭祀〉四篇；其他通論篇章，譬如〈檀弓〉上下，亦有提及祭祀用的明器。

中國漢代墓器，包括陶俑在內，大致追隨戰國遺制，除了一般殉葬明器，還添增了穀

倉、灶爐、井、磨等生活用具，另外還有居所、豬圈狗舍、役吏奴僕、俳優樂伎等俑器，把陽間生活習慣帶到陰間來。（註六）也就是說，漢人除了遊仙與長生不老的求索，仍然強調把生前一切，延伸入身後。眾多明器中，以綠釉樓台碉堡及院宅最具特色。巫鴻先生在《漢代藝術中的「天堂」圖像和「天堂」觀念》一文中，把一些墓內「天堂」圖像，和另一些殉葬明器或畫像劃分。他認為後者明器，代表著一種「戀家情結」，其主要特徵是通過模擬(mimesis)及美化(idealization)現實，而替死者提供一理想化的死後世界。他繼續說：

「而人之所以『戀家』又和生而俱來的一種恐懼感不可分：任何陌生地域都引起恐懼，而最使人害怕的是死後將進入的黑暗世界。讀楚辭〈招魂〉與〈大招〉，可知古代的「招魂」禮儀實起源於這種對異域的恐懼與對本土的依戀。」（註七）

所謂「生而俱來的一種恐懼」，其實就是上文所提到的「人自我認識的迫切焦慮」，因為現在的問題已不再是「我是誰？」，而是「我往那兒去？」明器用具及陶俑，不止是提供理想化死後世界，也許我們更應該說，是在「生的依戀」中，現實世界的再肯定與無限延伸。也就是說，儘管生死已有鴻溝劃分，但在生人心中，死者（或現在的生人，將來的死者）依然存在於生前的「宗族聚居」(kinship gathering) 環境，

包括陶樓亭台，奴僕婢女等侍奉者。《禮記》〈檀弓〉子思和曾子的對話，就是指出所謂明器或祭器，均是認定祖先魂靈存在而設奠的。（註八）

那是一個什麼現實世界伸延呢？我們試以侍奉主題，在漢唐明器中，清理出三類呈現。那就是(1)居所，(2)民生用器，(3)陶俑角色。

先從居所說起。所謂陶樓亭台，只是一般通稱，英文通稱「望樓」(watch tower)，其實是宅院、莊園、碉堡的「望樓混合體」(tower conglomerate)。(註九)這類望樓內的陶俑身份，多是侍奉者執戈(弓弩居多)捍衛主人，但以他們侍從者的身份，只能稱為衛士，並不配稱為保護者。

再看台北歷史博物館收藏一座東漢綠釉陶樓爲例。此樓高九十七公分，爲一高樓與水池組合式作品。據描述：「最下爲平底圓狀盆，泉徵水池，池裡有游魚四，池沿環列水鴨、小羊及小馬等禽畜；池上矗立一仿木結構的重檐三重樓閣，最上層之頂蓋屬四阿式，每面分由板瓦和筒瓦疊成……樓板四周以欄杆圍繞並在四角各配置一擔任警戒、候望的持弩武士俑；……第二層之形制如室內建築及人員配置等類同頂層，唯無斗拱。最底層之四壁面各開拱門狀缺口，上半部小內室各面均有一半開狀方窗，室外再另設一具銜接池畔的登梯。」(註一〇)



東漢 綠釉陶樓 台北歷史博物館藏

上述碉堡式內的弓弩武士，以及農莊式的禽畜魚池，就是典型「望樓混合體」。秦漢均爲農業經濟的專制國家，地主官僚成了貴族階層，因此除了少量皇族及奴隸成爲首尾兩端的社會階級外，其餘就由莊園地主及繳納田地賦稅的農民這兩大階層所組成中下階層。早期集約式農耕，慢慢進展入漢代宗族式莊園集居耕作。那是由於農家耕地與豢養畜禽，皆需地主武力保護，以免遭受外敵掠奪，形成一種地主與農民聚合的宗族社會。學者指出，漢代是中國古代人口成長最快速的一個時期，史料有載，公元一世紀初(平帝時)，全國人口數已達五千九百多萬，這數字要到明代才被打破。雖然農業進步，糧食充足，

「然而社會問題也因此叢生不已，主要是農地不夠分配，造成農民流離失所。西漢末年土



唐 三彩院落 1987年銅川市唐墓出土 耀州窯博物館藏



唐 三彩建築群 1959年西安中堡村唐墓出土 陝西省博物館藏

地兼併的情形已很嚴重……東漢時地主豪強長期壟斷政治和經濟利權，普通農民被迫放棄自己的產業轉而依附於豪宗大族建立的莊園生存，於是形成漢末及魏晉時期特有的『莊園經濟』；考古發掘許多東漢墓中的綠釉陶器穀倉、樓台及農夫俑等，反映當時地主豪強的莊園是自給自足的。」（註一一）

這種戰爭與和平並存的莊園經濟模式，經常藉漢晉碣堡樓台、動物家禽的陶塑明器，反

映呈現出一種「宗族聚居」社會狀態。

及至發展入唐代，宗族聚居逐漸演變為家族聚居。居所陶器，也由陶塔望樓進化入莊院住宅。一九五九年西安市郊中堡村唐墓出土有系列的三彩建築模型，經修復後，成為一組極具特色的三彩院落建築群體，現存陝博。

這群體是一座長方形兩進式院落，除了左右兩側各三座廊舍對稱排列外，兩進後，在前堂與後寢兩座樓房之間，還有兩座極具特色的

八角亭和假山石，呈現出難得一見的庭台樓閣、花園草木的宅院景色。至少，與漢代頗為陰森的望樓陶塔相比，唐三彩宅院繽紛柔和氣象，使陶製明器進入另一個美學的色彩世界。

一九八七年，陝西省銅川市王石凹唐墓出土了另一組更精彩系列的唐三彩宅院。這套現藏於耀州窯博物館的中國傳統四合院建築組合，以「中軸線對稱佈局，共有房七間，正房居中，另有次要偏房、侍房、四角攢亭尖，亭頂為綠釉瓦形，另外還有門、井、磨、箭靶、人、馬等；門外有拴著的馬匹及正騎著象徐徐而來的西域客人；正房前擺放有案、榻。可見主人正在準備酒飯，以宴請遠方來的賓客。」



漢 綠釉犬 鴻禧美術館藏

（註二二）姑勿論這段文字重塑性有多準確，至少唐人生活形態呼之欲出。也由於這種隨時可以移動，散聚開閣的組合庭院，與單一建築物的漢代塔樓大相逕庭，生動反映出唐人多采多姿的生活常態。井、磨代表民生用具，箭靶代表尚武或比賽玩樂，案榻（其實細看之下，案桌是真，其餘兩座不似臥榻，看來更像是烹飪或者煮茶的爐灶）代表家居生活。

俑本就有陪伴象徵，各式各樣陶俑，也就成了相陪死者一種「生的依戀」器物。農莊生活用具及禽畜，在漢代俑器特別眾多。譬如本文前述的廚房爐灶或豬圈狗舍，羊欄；古漢語「羊」、「祥」同義（漢銅鏡銘文經常出現「吉



漢 褐釉陶犬 國立故宮博物院藏



東漢 說唱俑 四川天迴山出土



漢 彩繪灰陶弈棋俑 鴻禧美術館藏

羊」字眼），因此羊群也帶有吉祥物之意。動物俑中，體型較大的漢綠或褐釉陶犬最是惹人喜愛。這類犬隻，應是中土土狗，並非後期唐代西域吐魯番高昌獻來（有如瑞獸銅鏡的狻猊），產自東羅馬帝國拜占庭的拂林狗。（註一三）此類狗俑造型獨特，是陶俑藝術神來之筆。其犬神態，蜷伏昂首欲吠，獠牙外露，舌尖翹起，如聞吠聲，憨厚可愛。碩大頸脖子上青翠、褐黃釉彩欲滴，更顯淋漓盡致。台北故宮博物院及鴻禧美術館分藏有褐釉、綠釉陶犬各一隻。

動物俑和人物俑的演變是平行並進的，西漢俑器，主僕尊卑，極為鮮明。因此動物俑多為農莊禽畜，以供死者繼續享用，後來進展入唐三彩的鎮墓獸，卻已是保護者的角色了。人物俑本也是侍奉角色居多，從奴隸到男女侍俑，或立或跪坐，恭謹端莊。一入東漢，受到地主莊園中產階級經濟影響，轉趨生動活潑，尤其一九五七年四川成都天迴山出土的擊鼓說唱俑，笑容可掬，一手持棒，一手抱鼓，一足踢起，一足危坐，手舞足蹈，可為東漢百戲俑群的典範。漢人好博，自然更不能忽視兩人對

坐拍掌擲骰的綠釉六博弈戲俑，而六博棋盤設計，間接影響漢代博局銅鏡(或稱TLV鏡)的誕生。

以上例證，大致說明從漢入唐，動物俑和人物俑都經歷了鉅大變化。唐代和西域交通發達，不止胡人商賈充斥長安市內，藝術風格亦深受希臘阿波羅文化(Hellenistic)及印度佛教健陀羅(Gandhara)藝術傳入影響。(註一四)因此唐俑碩大健壯，氣宇軒昂，武士、力士俑尤其英武豪邁，臂膀有力。目前流行於古玩市場彩繪或三彩「胖女」俑，造型身軀豐腴，高髻廣袖、帔錦著裙，線條流動，堪為代表。三彩俑中，值得注意的是，侍奉者角色身份大幅度



唐 三彩天王 西安北郊養雞場出土 西安市文物局藏

提昇，其中又以鎮墓獸及文臣武官最為顯著。

《中國陶瓷文化史》內有一段文臣的有趣描述，「那些峨冠博帶的文臣俑，有的彬彬有禮，飽讀詩文，有的道貌岸然的打扮中刻劃出內心的刁惡，就像周興、來俊臣一類酷吏，讓人一眼就看出是些騎在人民頭上作威作福的惡棍。」(註一五)如果回心一想，把這些「惡棍俑」放在墓裡豈不是讓死者自討苦吃嗎？但由此可知，這些文臣俑已經從奴僕的身份進展入另一個統治階層了。

其實，大部份的文臣俑均神色恭謹，雙手胸前合攏，衣冠端正。其外型除冠帽有別外，衣飾分前胸開高領敞袖長袍，及無領右衽寬袖長袍兩種，腰繫束帶，內著白裳，頭臉部不上釉彩，只用白粉塗敷。至於活潑的「惡棍俑」多為彩繪俑，不需有如三彩釉料般低溫燒製，其冠臉均以顏色彩繪，效果立竿見影，所以表情更細緻生動。(註一六)一九七二年陝西禮泉李貞墓出土有一對文官俑，其一蹙眉攢目，有似酷吏，另一滿臉歡容，更像笑裡藏刀。由於彩繪是用色彩塗附在已窯燒成器物上，而非塗附在器物再入窯燒煉，所以千年以後的俑器，出土時顏色已剝削脫落，現今看到的多為修復品。

(二) 從侍奉者到保護者

表面看來，神話雜亂無章，它的曖昧與歧

義常讓哲者退避三舍。就前述柏拉圖紀錄的〈斐德若〉篇為例，蘇格拉底強調人的本質之餘，也對神話有所顧忌，他下面說的話，有點像孔子「不知生、焉知死」的意味，他說：

「要解釋的神話多著哩，一開了頭，就沒有甘休，這個解釋完了，那個又跟著來，馬身人面獸要解釋，噴火獸要解釋，我們就圍困在一大群蛇髮女、飛馬以及其它奇形怪狀的東西中間。如果你全不相信，要把它們逐一檢驗，看它們是否近情近理，這種庸俗的機警就不知道要斷送多少時間和精力。我卻沒有功夫做這種研究……一個人還不能知道他自己，就忙著去研究一些和他不相干的東西，這在我看是很可笑的。所以我把神話這類問題擱在旁邊……」

(註一七)

但這種「敬如在」的態度，並不等於希臘聖哲不相信靈魂或鬼神的不存在。雖然，自蘇格拉底及柏拉圖以降，以「理則」(Logos·Idea)及其他崇高理想與道德標準，宣佈了荷馬式眾神(Homeric gods)的死亡(早期希臘神話的神，也是人的想像，並以人的肖像為神像)，並為中世紀猶太基督教義的創造主鋪路，做成唯心主義人與神中間一道巨大鴻溝。但靈魂不朽卻是蘇格拉底深信不移事實，他指出，「凡是靈魂都是不朽的——因為凡是永遠自動的都是不朽的。」

(註一八)

這一切的一切，都把西方神話與宗教拉向一個共同點，兩者均強調理智了解之餘，另有「奧秘」(mystery)、「不可解」(incomprehensible)與「不可言傳」(unspeakable)的強大空間(譬如 Thomas Aquinas 的詮釋學)，在裡面，宗教強調「真信」(belief)，神話雖是一種無意識虛構，但卻是徹底強調「信以為真」(make-believe)。

神話和宗教共識為否定死亡，然而前者最大的「信以為真」，除掉強調靈魂(或中國的魂魄)不朽，還有一種對生命共同體不會中斷的連續信念。西方的文化學者很早就注意到中國人的祖先崇拜，是一種宗教動機(religious motive)，而祖先，也成為宗族的保護神。狄高魯(de Groot)在《中國人的宗教》指出：

「死者與家族的繫連並未中斷，而死者繼續行使他們的威權與庇護。他們是中國人物質世界的保護神、家族神、驅避邪魔，如意吉祥……這種祖先崇拜能使這位祖先庇護他後人的丁財兩旺，而因此，後人財富也是先人財富；固然這些財富一直為生人所擁有，而父權法制及威權也同樣意味著，父母雙親仍然為小孩擁有一切的持有者……因此，我們必須把父母與祖先尊崇，當作中國人宗教與社會生活的完全核心。」(註一九)



唐 貼金彩繪武官俑



唐 貼金彩繪文官俑 1972年陝西禮泉縣 張士貴墓

因此我們明白，漢代墓室的明器陶俑，大多為侍奉或供奉有若神明的祖先，他們才是供奉者的保護神。但是隨著佛教東傳，到隋唐而大盛，護法神祇紛紛誕生，祖先神轉入被動庇佑角色，許多侍奉俑器也就轉變入保護俑器，其中最具有代表性就是佛教的四大天王及與十二生肖動物結合的四神十二時。（註一〇）

以藝術風格而言，四天王的造型脫胎自武士俑或武將俑。武士俑多與文官俑成對，與另



唐 彩繪天王俑 1959年西安市中堡村出土 陝西歷史博物館藏

一對鎮墓獸同放在通往墓室的甬道上，極具儀仗保護姿態。一九七二年陝西禮泉縣張士貴墓出土彩繪貼金文、武官俑一對，分別高達六九及七一公分，重彩裝飾濃郁，服飾合乎唐朝體制，極具參考價值。（註一一）

當然，似人似獸的鎮墓獸，除了保留神話般如《山海經》內神荼、鬱壘的神祕驅邪特色，亦有嚇退闖入墓室野獸的實用功能。同樣，武士俑亦以猙獰臉龐與兇惡外貌見勝，他們身披明光鎧甲，雙目圓瞪，手執干戈戍衛，或雙手捧，或單手執，另一手撐腰，或翻掌向上，有若叱喝止步，極其威武。由於體型魁梧，三彩釉色褐綠黃白交雜，亮麗軒昂，淋漓盡致。惟年代久遠，出土時木製或鐵製兵器均早已腐爛，所有武士俑均空手而立，兵器亦無

從考證。

四大天王為佛教天神。佛經中有一部頗為獨特的《文殊師利所說不思議佛境界經》；文殊師利在大乘菩薩中智慧第一，辯才無礙，騎獅持劍，精進勇猛，能破大執。一天，佛陀命文殊為大眾宣揚妙法，文殊遂開講諸佛不可思議境界。因此這不是一部佛陀說法經文，而是文殊菩薩在佛祖指示下，向諸眾所宣說之經，包括佛陀在旁不斷稱讚肯定，及與其他詢問者的問答。此經警句妙喻屢出，閱者有若醍醐灌頂，大夢初覺……譬如，「諸佛境界，當於一切眾生煩惱中求」；醫師治病，應舉辛酸鹹苦應病之藥；諸法體相，有如萬波同出一水，「性相平等」；以及射師誤發其子……等譬喻。

也許文殊菩薩講經講得太好了，欲色界諸天子中的善勝天子遂邀文殊前往兜率天宮說法，並準備好道場講座，遙請文殊師利菩薩蒞臨說法，欲色界諸天神，紛紛傳告：

「爾時四天王天、三十三天、夜摩天、化樂天、他化自在天、及色界中諸梵天眾，遞相傳告而作是言：今文殊師利菩薩，在兜率天，欲說大法，我等應共往詣其所，為欲聽聞所未聞法，及見種種稀有事故」（註二二）

四天王天是欲界六天之一，六欲天又有六重，第一重即為四大天王天，居須彌山半腹之一山，名犍陀羅。四大天王為帝釋天的外將，各居山頭東南西北四方。分別為東方持國天王，



唐 彩繪天王俑 1996年西安市西郊陝棉十廠唐墓出土

手持琵琶，守護東勝神洲；南方增長天王，手握寶劍，守護南瞻部洲；西方廣目天王，手纏一龍索，守護兩牛賀洲；北方多聞天王，右手持傘幡，左手捧銀鼠，為古天竺財神，守護北俱羅洲。

四天王隨著佛教經典傳入中國，漢化形象日漸顯著。資料顯示，四天王現身唐代西安府青龍寺不空三藏後，不空遂供奉他們為寺院的保護神，山門第一進後，多為天王堂，中放彌勒菩薩，旁立四大天王或稱四大金剛。（註二三）唐代開始大量塑造這些神像，其鎧甲披掛，皆遵從唐制武將衣飾裝束造型，許多佛寺的天王立像，除木雕外，漢白玉或銅鑲金的天王像亦不少。而三彩或彩繪天王俑，實脫胎自武士俑的造型，因受佛教護法驅魔影響，腳下皆多踐踏小鬼或怪獸。（註二四）

然而天王俑最特出的藝術成就，在於它的誇張手法。它是外來神，臉部表情，隆鼻寬頰，大眼圓睜，短髭峻笑，肌肉贗起，亦胡亦漢，既是天神，也是人傑，似大忿怒，亦似大慈悲。換句話說，這不只是一座擬人化的神，也是一座擬神化的人。一九九六年西安西郊陝棉十廠唐墓出土有彩繪天王俑一座，高八十分，其身上裝束被描述為：

「頭戴側翻沿軟盔，盔頂飾尾翼上翹的孔雀……身著貼金箔明光鎧，兩肩各飾一骨朵，獸頭吐袖，當腰繫條帶，右手握拳抵

膝，左手分張如爪，小臂肌肉隆起，甲衣下緣貼飾金箔，內著袍，兩側袍裾提於膝上，足穿高勒軟靴，踏於蹲臥鬼怪身上。」（註二五）

這種神人合一的外表，極其壯偉。再觀其架勢，左手並非如上述分張如爪，而是原來手執兵器，日久器腐，蕩然無存，故而被看作左手如爪。另外，如果加以描述，應該可以加以一段：

「雙膝以下分縛護脛吊腿軟甲，左足踏地，右足屈膝踹腳下小鬼，身軀微向右傾，好像全身力度，均是鎮壓足下不勝負荷的小鬼。」

這種力動的勇猛誇張氣勢，是天王俑引人注目的特徵，也是對靜態寶相莊嚴，寧靜澹淡菩薩佛像雕塑藝術的反傳統。它讓人想起歐洲文藝復興後崛起的巴洛克 (baroque)，標榜著唯美風格中一種故意、不規則、扭曲詭異而令人意想不到的驚奇風格，用以對抗文藝復興的高雅古典。（註二六）而天王俑可以說是動態式醜陋暴烈的力美，臻達並結合了從侍奉者到保護者的寫實形象及發展主題。

註釋：

一、Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, 1972.

二、讀者可參考這一時期的其他哲者對人與宇宙物質關

連的學說。See Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy*, Allen & Unwin, London, 1955, chap. 1-10. 包括畢達哥拉斯 (Protagoras) / 巴門尼德 (Parmenides) / 阿那克薩哥拉 (Anaxagoras) 等人的哲理演變。或近人 David Sedley 編著, *Greek and Roman Philosophy* 內 “The Presocratics” by Malcolm Schofield, Cambridge University Press, 2003, p42-71. 《莊子》〈養生主〉「所窮於薪火傳也，不知其盡也。」

三、Plato, *Phaedrus*, see *Plato: The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamilton & Huntington Cairns, Princeton U. Press, 1989, p.479. 朱光潛曾翻譯有《柏拉圖文藝對話集》，則是採用 早期 B. Jowett, tr. *Plato: Dialogues* 一書版本，第四章〈斐德若篇〉專論詭辯，愛情，及靈魂。

四、其實東方亦何嘗不如此，只不過《論語》對話中強調的是孔子的回答，而非學生的問題而已。到了宋明理學，王陽明與朱熹的話語方式又是如此。

五、Aristotle, *Metaphysics*, Book A, I, English tr. by W.D. Ross, *The Complete Works by Aristotle*, v.8, Clarendon Press, 1924. See also Cassirer, p.2.

六、《禮記》第四〈檀弓〉，孔子謂：「為明器者，知葬道矣，備物不可用也。」哀哉！死者而用生者之器也。不殆於用歟乎哉。「其曰明器，神明之也」；塗車芻靈，自古有之，明器之道也。孔子謂「為芻靈者善」，謂「為俑者不仁」，不殆於用人乎哉。《新譯禮記讀本》，姜義華注譯，三民書局，台北，一九九七，頁一四七。其實孔子反對的是厚葬用俑習俗，崇尚用泥車草人薄殮，更反對用活人殉葬。因此，明器的象徵意義大於實物。

七、巫鴻，〈漢代藝術中的「天堂」圖像和「天堂」觀

念〉，《歷史文物》雙月刊，第六卷第四期，一九九六年八月，頁六。

八、「曾子曰：「其不然乎！其不然乎！夫明器，鬼器也。祭器，人器也。」，就是說「不對，不對，明器是為鬼魂而設的器物。祭器是孝子自己使用的器物來祭拜祖先。」見註六，頁一四。

九、早期 Michael Sullivan 就把這類明器稱為“Han pottery watch power”，see Michael Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, University of California Press, 1967, p.98.

十、陳鴻琦〈館藏珍品——東漢綠釉陶樓〉，全上註，見封面內頁。另一座相似塔樓為加拿大多倫多『皇家安大略省博物館——徐展堂中國藝術館』內收藏的一座東漢鉛釉綠陶塔樓。唯一不同是在圓盒水池旁不是禽畜，而是武士騎馬巡弋。這類水榭陶樓，如非磚塔等式外，也有歌舞雜耍的百戲陶樓，譬如一九六九年山西省運城縣出土一件三檐三台五層四阿攢尖頂式的高層百戲樓，內有主人坐賞歌舞伎及漢代流行的百戲雜伎。另臺北鴻禧美術館亦收藏有四層樓閣，人獸眾多，最底層有鍵孔式灶孔或門戶，具備莊稼風格。

十一、蘇啓明〈漢代的農業〉，《歷史文物》雙月刊，第十二卷第八期，二〇〇二年八月，頁一四。

十二、《天可汗的世界：唐代文物大展》展覽圖集，二〇〇二年，台北，頁一三八。

十三、漢朝雖有張騫通西域，終不及唐代與西域諸國交通往來綿密鼎盛。高昌 (Khocho) 在今新疆吐魯番 (Turfan) 縣屬，早年漢武帝時，將軍李廣利兵敗，曾屯息於此。貞觀二年 (西元六二八) 玄奘西遊曾過此地，因地區酷熱，山有赤紅岩石，後即為小說《西遊記》內之火燄山。而由高昌進貢的拂林

(Fuzang)狗原產地是東羅馬帝國及西亞地中海沿岸諸地。以上資料參考自蘇其康編著，《西域史地釋名》，台灣，中山大學出版社，二〇〇一。拂林狗疑為馬爾他狗 (Maltese)，小型、長毛拂地，五代王涯〈奇詞〉：「白雪狗兒拂地行，慵眠紅毯不曾驚，深宮更有何人到，只曉金階吠晚螢，即是此犬。唐·段成式《酉陽雜俎》卷一內載：「上夏曰，嘗與親王棋，令賀懷智獨彈琵琶，貴妃立於伺前觀之。上數棋子將輸，貴妃放康國狗子於坐側，狗子乃上同，局子亂，上大悅。」拂林狗疑即楊貴妃手抱此類的小型長毛狗犬。

十四、有關希臘古典藝術與北印度犍陀羅地區藝術相互融合，早自漢代便自西域影響中國。此類研究早已自有公論。近人論著則可參閱林梅村〈漢代西域藝術中的希臘文化因素〉一文，《九州學林》，一卷二期，二〇〇三，香港城市大學，頁一二三五。

十五、李知宴《中國陶瓷文化史》，台北文津，一九九六，頁一〇八。

十六、分別是「彩繪陶是繪彩而無釉的陶器；釉陶則是經過上釉這道工序，使顯出美麗光亮色彩的陶器」，黃春秀，〈唐彩繪俑之美〉，《歷史文物》第六卷第一期，一九九六年四月，頁五一。

十七、我採用了朱光潛的中譯，見註二，頁一四六。

十八、全上，頁一七〇。

十九、J. J. M. de Groot, *The Religion of the Chinese*, Macmillan, New York, 1910, pp.67, 82.

二十、所謂四神十二時，是指墓室排列的一組保護者陣容，包括禽畜人身的十二生肖，一對文臣武將，或一對天王俑。

二十一、可參考註十二書內圖像，頁一二三～一二四。

二十二、《文殊師利所說不思議佛境界經》，我採用了唐

朝菩提流志的譯本，釋智諭法師撰解，台北，西蓮淨苑，一九八六，頁六五。許多佛教藝術都有「文殊赴會」(包括維摩詰問病)典故。

二三、見《中英佛學辭典》*A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, compiled by William Soothill & Lewis Hodous, revised by Shih Sheng-kang et al 佛光出版社印行，1962。“The four are said to have appeared to 不空 Amogha in a temple in Hsi-an-fu, some time between 742-6, and in consequence he introduced their worship to China as guardians of the monasteries, where their images are seen in the hall at the entrance, which is sometimes called the 天王堂 hall of deva-kings”, p.145-146 under 天王 entry.

二四、敦煌莫高窟第三三一窟有四大天王壁畫。另四五窟有佛陀說法的唐代雕塑，兩側侍立有佛陀弟子、菩薩及兩尊護法天王像，天王基本造型就是腳踏小鬼或怪獸的武將俑。但是需注意的是天王形象不止是俗家武士盔甲造型，還有犍陀羅藝術以表達人體的半袒天王雕塑或鍍金神像，see Craig Clunas, *Art in China*, Oxford University Press, 1997, p.98, illus. 45, “Gilt-bronze figure of Buddha Amitabha with attendants, dated 584CE.”

二五、見註十一，頁一一七。

二六、除建築及繪畫外，最明顯例子就是意大利巴洛克雕塑家帕尼尼(Gianlorenzo Bernini, 1598-1680)的雕塑〈聖德肋撒的狂喜〉(The Ecstasy of St. Teresa)，描述聖女接受聖靈降臨，有天使手持金矛，戳刺入她的心臟。

